



Edyta Frelik

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-2065-5795>

Man Ray, czyli o odzyskiwaniu „pomiędzy” słowem a obrazem*

Man Ray, or Recovering the “In-between” between Word and Image

Abstract: Taking the current debate on the relationship and interrelationships between artistic media as my departure point, in this article I discuss the work of Man Ray, one of the most recognizable representatives of early modernism, whose achievements, especially literary, are still too little known as examples of modernist artistic self-consciousness. Reclaiming his visual works, writings and various multimedia hybrids as a rich historical source can, in my opinion, help to make visible and “recover” for the contemporary discourse on the transmedial condition what Rosalind Krauss dubs the “inner lining” of a medium or form and Marjorie Perloff, quoting Khlebnikov, describes as the “strings of the alphabet” hidden by “phantoms” or Wittgensteinian “imaginings”. The art of Man Ray, unjustifiably considered by many “lightweight”, attests to the validity of Walter Benjamin’s assertions about the importance of any particular medium or technological form for, as Krauss has it, “restructuring the condition of the other arts”. In his visual and verbal realizations (which he called visual poetry), one can discern traces that Perloff has been following for years in her search for “the unfulfilled promise of the revolutionary poetic impulse”, pointing to what, though difficult to name, exists “in between”, in the Duchampian realm of *inframince*. Captured in words and images, reflection on such matters is omnipresent in Man Ray, but its depth and multiple meanings acquire a new dimension when his canvases, collages, constructions, photographs, rayographs or films are “read” in the context of his surprisingly rich and varied writings. “Recovering” the multitude of themes and motifs contained in them is significant as another, to many quite unexpected, confirmation of the endurance of the avant-garde gesture.

Keywords: avant-garde and modernism, medium, word and image, Man Ray, artists’ writings

Abstrakt: Tocząca się obecnie debata na temat związków i relacji zachodzących między mediami artystycznymi stała się punktem wyjścia omówienia twórczości Man Raya, jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli wczesnego modernizmu, którego dokonania, zwłaszcza literackie, są wciąż zbyt mało znane jako przykłady modernistycznej samoświadomości artystycznej. Przywrócenie jego dorobku, obejmującego dzieła wizualne, teksty i multimedialne hybrydy, jako

* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2021/05/X/HS2/00764, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

bogatego historycznego źródła może, zdaniem autorki, przysłużyć się uwidocznieniu i „odzyskaniu” dla współczesnego dyskursu o kondycji transmedialnej tego, co Rosalind Krauss nazywa „wewnętrzną podszewką” medium czy formy, a Marjorie Perloff – za Chlebnikowem – „sznurkami alfabetu” skrywanymi przez „widma” czy wittgensteinowskie „wyobrażenia”. Sztuka Man Raya, niesłusznie uważana przez wielu za „wagi lekkiej”, poświadcza słuszność twierdzeń Waltera Benjamina o znaczeniu danego medium czy formy technologicznej dla, jak pisze Krauss, „rekonfiguracji kondycji wszystkich pozostałych sztuk”. W wizualno-werbalnych realizacjach Man Raya (które artysta nazywał plastyczną poezją) wyczuwalny jest trop, który Perloff od lat odstania w swoich poszukiwaniach „niespełnionej obietnicy rewolucyjnego, poetyckiego impulsu”, wskazując na to, co, choć trudne do nazwania, istnieje „pomiędzy”, w duchampowskiej sferze *inframince*. Utrwalona w słowach i obrazach refleksja na ten temat jest wszechobecna w dziełach Man Raya, ale jej głębia i wielorakie sensory w pełni zyskują nowy wymiar, kiedy płótna, kolaże, konstrukcje, fotografie, rayografy czy filmy „czyta” się w kontekście jego zaskakująco bogatej i różnorodnej twórczości pisarskiej. „Odzyskanie” mnogich wątków w niej zawartych jest istotne jako kolejne, choć dla wielu niespodziewane, potwierdzenie trwałości gestu awangardowego.

Słowa kluczowe: awangarda, modernizm, medium, słowo/obraz, Man Ray, piśmiennictwo artystów

Odzyskiwanie „pomiędzy”

Niezależnie od tego, którą z nomenklatur używanych w szeroko pojętej myśli współczesnej posługujemy się do opisu toczącego się nieustannie dyskursu krytycznego, wspólnym mianownikiem debat o twórczej naturze człowieka jest dzisiaj uznanie, że nie da się wyjaśnić i opisać relacji człowiek – świat, świadomość – rzeczywistość, podmiot – przedmiot, myśl – rzecz itd. bez uwzględnienia medium, tego, co istnieje „pomiędzy” (a także „pomiędzy pomiędzy”) i jest istotą relacji jako takiej. Wprawdzie nie ma jednego, uznawanego przez wszystkich zbiorczego określenia na tego rodzaju zjawiska, ale kilka pokrewnych pojęć – takich jak trans- czy intermedialność – zakorzeniło się już na tyle, że – tak jak w wielu innych kwestiach – krytycy różnych orientacji są w stanie porozumiewać się, choć niekoniecznie zgadzać, rozważając związki i relacje zachodzące między interesującymi nas tutaj mediami artystycznymi. Jednym z najciekawszych wątków studiów nad transmedialnością są badania, które nie koncentrują się jedynie na najnowszych poszukiwaniach i osiągnięciach twórców, lecz oferują spojrzenie wstecz, sięganie do źródeł historycznej awangardy, by zrozumieć wpływ na sztukę naszych czasów rewolucyjnych i ewolucyjnych przemian zainicjowanych przez wczesnych modernistów.

Nie jest też przypadkiem, że współcześni badacze znajdują ważne dla ich koncepcji punkty odniesienia w tekstach poprzedników, między innymi Waltera Benjamina, który mimo braku dystansu czasowego trafnie i przenikliwie zidentyfikował zjawiska

o kluczowym znaczeniu dla kierunków rozwoju sztuki miniego stulecia. W liście do Horkheimera Benjamin tak wyjaśniał sens swych analiz: „chodzi o dokładne wskazanie punktu w terażniejszości, który dla mojej historycznej konstrukcji będzie jakby punktem perspektywicznego zbiegu. Jeśli tematem książki są losy sztuki w XIX w., to owe losy mają nam coś do powiedzenia tylko dlatego, że zawarte są w tykaniu zegara, którego cogodzinne uderzenia dopiero obecnie mogą dochodzić do naszych uszu” (Benjamin, 2005, s. 1071). W *Pasażach* określił własną metodę jako literacki montaż wykorzystujący „łachmany i odpadki”, jednak to nie ukazanie „kryształu całości procesu dziejowego” jest dziś uważane za największe osiągnięcie Benjamina, lecz praktyczne zademonstrowanie przezeń potencjału metody „wznoszenia wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawanych wyraziście i czysto elementów budowlanych” (Benjamin, 2005, s. 506). Analiza takich pojedynczych, drobnych i mało widocznych części składowych większych struktur jest dziś istotą podejścia takich krytyków jak Rosalind Krauss, W.J.T. Mitchell, Thierry de Duve, Charles Bernstein czy Marjorie Perloff, którzy *mythologie moderne*, zarysowaną przez Aragona (2015) w przedmowie do *Wieśniaka paryskiego*, rozbierają na czynniki pierwsze, by unaocznić – i w ten sposób „odzyskać” dla współczesnego dyskursu o transmedialnej kondycji sztuki – to, co Krauss nazywa „wewnętrzzną podszewką”¹ medium czy formy (Krauss, 1999, s. 45), a Perloff, cytując Chlebnikowa, „sznurkami alfabetu” skrywanymi przez „widma” czy wittgensteinowskie „wyobrażenia” (Perloff, 2012, s. 14).

Badanie podszewki i szwów nikogo dzisiaj nie dziwi, ale u zaraania awangardy tylko nieliczni robili to metodycznie i konsekwentnie. Jednym z nich był Amerykanin Man Ray, artysta generycznie paradoksalny, czego kwintesencją jest fakt, że choć należy do najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli wczesnego modernizmu, to poza powszechnie znanymi, ikonicznymi fotografiami jego wszechstronna i bogata twórczość, zwłaszcza pisarska, wciąż jest zbyt rzadko postrzegana jako istotna część dziedzictwa awangardy. Przywrócenie dorobku Man Raya jako ważnego historycznego źródła, obejmującego zarówno dzieła wizualne, jak i znacznie słabiej rozpoznane, a zatem również mniej doceniane, różnorodne teksty i „konstrukty” werbalno-wizualne, nie jest łatwe, gdyż twórca tego, niesłusznie, choć po części na jego własne życzenie, wielu uznaje za artystę „wagi lekkiej”. Kojarzony zwykle z fotograficznymi portretami modelek, celebrytów i artystów oraz kompozycjami powstałymi w wyniku eksperymentów z bezpośrednim naświetlaniem kliszy filmowej i papieru

¹ Cytaty ze źródeł nieopublikowanych w polskim przekładzie podane są w tłumaczeniu własnym autorki.

fotograficznego czy dowcipnymi dadaistycznymi obiektami, Man Ray ukształtował własny publiczny wizerunek w swojej poczytnej, ale uważanej za powierzchowną i wybiórczą, autobiografii (Man Ray, 1999).

Jednakże, przynajmniej z punktu widzenia badaczki intelektualnych zainteresowań i ambicji twórców modernistycznego przełomu, dokonania Man Raya jako artysty wizualnego, pisarza i myśliciela zasługują na więcej niż pobieżny ogląd. Z jednej strony dowodzą słuszności twierdzeń nie tylko Benjamina (który był rówieśnikiem Man Raya), lecz także wielu dzisiejszych krytyków, podkreślających znaczenie specyfiki medium i formy technologicznej w procesie, jak pisze Krauss, „rekonfiguracji kondycji wszystkich pozostałych sztuk” (Krauss, 1999, s. 46). Z drugiej pokazują, że Man Ray nie był epigonem tych, którzy jako pierwsi wytworzyli modernistyczny ferment na przełomie stuleci, lecz jak oni od początku twórczo działał na rzecz przemian. W licznych przedsięwzięciach tego artysty wciąż można odkrywać zachowane w nich zaczątki awangardowej idei, to, co Perloff nazywa „niespełnioną obietnicą rewolucyjnego, poetyckiego impulsu” (Perloff, 2012, s. 14). I choć jednym z niefortunnych paradoksów recepcji twórczości Man Raya jest niedocenianie faktu, że najważniejszym pierwotnym źródłem jego eksperymentów w zakresie przekraczania i niwelowania granic w poszukiwaniu wspólnej dla wszystkich sztuk sfery „pomiędzy” było słowo, nie zmienia to faktu, że twórca ten przynależał ściśle do nurtu badanego przez Perloff. Podobnie jak Duchampa, w którym Man Ray odkrył (z wzajemnością) bratnią duszę, w sztuce najbardziej fascynował go poetycki, „odroczone” sens, którego, jak podkreślał Francuz, nie da się wytłumaczyć, ale na którym można „ćwiczyć szarą materię” (Cabanne, 1987, s. 40 i 19). Refleksja nad tym, co nienazywalne, co (nie) istnieje „pomiędzy”, w sferze określonej przez Duchampa mianem *inframince* (zob. De Duve, 1991; Perloff, 2021) – której możemy doświadczyć na różne sposoby, na przykład w postaci benjaminowskiej „aury” – towarzyszyła Man Rayowi od samego początku. Refleksja ta, z natury rzeczy zaktualizowana i utrwalona w postaci werbalnej, jest obecna w wielu jego dziełach wizualnych, ale jej głębia i wielorakie sensory w pełni uwidaczniają się dopiero wtedy, kiedy obrazy, *ready mades*, fotografie, rayografy czy filmy zostają umieszczone w kontekście jego twórczości pisarskiej.

Myśl ↔ dzieło ↔ słowo

Biografia Man Raya wyraźnie pokazuje, że od najwcześniejszych lat wiązał on obraz ze słowem. Doświadczenie w precyzyjnym odwzorowywaniu kształtów rzeczy zdobył już jako nastolatek, kiedy, jeszcze nieświadomy dokonującej się właśnie rewolucji

w sztuce, praktykował w firmie grawerskiej, potem był rysownikiem w agencji reklamowej, a w końcu grafikiem i zecerem w wydawnictwie kartograficznym. Odkrył w liternictwie oraz rysunku technicznym i pogładowym zarówno możliwości łączenia w przedstawieniach graficznych dwóch systemów reprezentacji, jak i nowoczesne technologie reprodukcji obrazu i tekstu. Kaligrafowanie i „mapowanie” świata prowokowało artystę do refleksji o naturze konstrukcji, reprezentacji i referencyjności, czemu wkrótce dał wyraz w twórczym wykorzystaniu typografii – wydał samodzielnie wiersze własne oraz żony, belgijskiej poetki Adon Lacroix. Dzięki niej odkrył pisarstwo Baudelaire’a, Mallarmégo, Rimbauda i Apollinaire’a i do końca życia pozostał zdeklarowanym literackim frankofilem. Był aktywnym członkiem nowojorskiej bohemy artystycznej, choć nie udawało mu się zdobyć uznania najważniejszego amerykańskiego mentora nowej sztuki, Alfreda Stieglitza. Pewnie po części dlatego najbliższe relacje utrzymywał z literatami. W latach 1913–1914 wspólnie z pisarzem Alfredem Kreymborgiem publikował pisemko „The Glebe”, opracował również jego szatę graficzną. Piąty (z dziesięciu) numer wydawnictwa, gościnnie redagowany przez Ezrę Pounda, uważany jest za pierwszą w historii antologię poezji imagistycznej. Kromem czcionek (które sam projektował) i typograficznym układem strony Man Ray starał się eksponować niewidoczną, konstrukcyjną podstawę wiersza, by unaocznic, jak język jako medium werbalno-wizualne wyraża i jednocześnie kształtuje abstrakcyjną ideę. W poezji i esejach często posługiwał się metaforą obrazu i używał pojęć literackich, pisząc o własnym malarstwie. W jednym z wczesnych wierszy, *Hieroglyphics*, porównał śnieżny kraj-obraz do bieli kartki, a litery do kształtów ludzkich postaci:

Spadł śnieg –
Otworzyła się wielka biała karta –
[...]
Mężczyźni i kobiety w ubraniach czekają na coś –
Wyłaniające się słowa czernią się na białym tle
(Man Ray, 2016, s. 24)²

W późniejszej twórczości artystycznej, zwłaszcza w amorficznych i znaczeniowo nieokreślonych konstrukcjach i kolażach, Man Ray podkreślał zmysłową i konceptualną tajemniczość tworzonych obiektów w dołączanych do nich krótkich tekstach o poetyckim bądź swoiście „instruktażowym” charakterze. Jednym z najsłynniejszych jego dzieł tego rodzaju jest metronom z przyczepionym do wahadła zdjęciem oka, znany w różnych wersjach (niektóre

2 „The snow has fallen –/ A great white page lies open –/ [...] / Clothed men and women are waiting about –/ Words forming themselves in black on white”.

z nich to całe serie replik) pod różnymi tytułami, które grają znaczeniami składających się na nie słów: *Object of Destruction* [Przedmiot zniszczenia], *Object to Be Destroyed* [Przedmiot do zniszczenia], *Lost Object* [Przedmiot utracony/zaginiony], *Last Object* [Przedmiot ostatni], *Indestructible Object* [Przedmiot niezniszczalny] i *Perpetual Motif* [Odwieczny motyw]. Na dwa lata przed śmiercią Man Ray autoryzował serię nowych replik, której tytuł anulował pierwotny zamysł: *Do Not Destroy* [Nie niszczyć]. Ten początkowy polegał na stworzeniu przedmiotu, którego tykające oko miało towarzyszyć artyście podczas pracy w studio. W 1932 roku jednak, kiedy Man Raya porzuciła jego kochanka i asystentka Lee Miller, umieścił on na wahadle zdjęcie właśnie jej oka i dołączył do dzieła taką „instrukcję”: „Wytnij oko ze zdjęcia osoby, którą kochałeś, a której już nie zobaczysz. Przyczep je do wahadła metronomu i wyreguluj ciężarek stosownie do pożądanego tempa. Wpatruj się aż do granicy wytrzymałości. Dobrze wymierz zamach i spróbuj zniszczyć całość jednym uderzeniem młotka” (Klein, 2009, s. 71)³.

Fotografie obiektów i wnętrza składające się na inne dzieło, *Objects of My Affection* [Przedmioty moich uczuć] (1944), Man Ray opatrzył tytułami będącymi rodzajem żartobliwej i często enigmatycznej sygnatury, niczego konkretnie nieobjaśniającymi, ale otwierającymi w wyobraźni patrzącego nowy wymiar percepcji, sugerującymi jakiś (nie)logiczny wymiar związku słowa z obrazem: na przykład *Sun-package* [Pakiet słoneczny], *Domesticated-egg* [Udomowione jajko], *Palettable (palette i table)* [Jadalny stół-paleta], *Enough Rope* [Sznura nie zabrakło] czy po prostu *Abracadabra* (Man Ray, 2016, s. 274-285).

Wymiar jest jednym z kluczowych pojęć, z których Man Ray wywodził własne, jak na tamte czasy całkiem nowatorskie, rozumienie istoty sztuki, czyli tego, co łączy wszystkie jej rodzaje bez względu na formę czy medium. W 1916 roku w ważnym tekście *Primer of the New Art of Two Dimensions* rozwinął koncepcje wcześniej wyłożone w krótszej formie w zaskakująco wnikliwym i kompetentnym jak na młody wiek autora eseju *The Conscious Individual*. Wychodząc od podziału sztuk na „statyczne” i „dynamiczne”, stwierdził, że w obydwu „kondensacja” czasu i przestrzeni oznacza redukcję dynamiki „faz życia” (w tej kategorii mieści się też kinetyczny aspekt postrzegania, oczywisty zwłaszcza w odniesieniu do percepcji przedmiotów trójwymiarowych) do dwóch wymiarów płaszczyzny, w której artysta tworzy „ekwiwalent życia” (Man Ray, 2016, s. 37). Z „poświęce-

³ „Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep going to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow”.

niem” trzeciego i czwartego wymiaru, pisał, mamy do czynienia i w fotografii, gdzie obiektyw odwzorowuje kształty przestrzenne na płaskiej kliszy, i w muzyce, gdzie dźwięki wytwarzane na skutek interakcji muzyka z instrumentem są symbolicznie zaznaczone w partyturze jako punkty na pięciolinii, a przede wszystkim w literaturze, gdzie „idea i materia są plastycznie przedstawione jako pismo, słowa mające wyraźną indywidualną postać” (Man Ray, 2016, s. 38). Czy zawarte w obrazie, czy dodane do niego w postaci tytułu, sygnatury lub rozwiniętego tekstu, słowa były dla Man Raya kluczem do wszystkiego, co pozostaje poza dwuwymiarową płaszczyzną płótna i fotograficznej odbitki.

Uznając, że sztuka nie istnieje bez percepcji, twórca kierował spojrzenie jednocześnie ku zewnętrznej przestrzeni przedmiotów i zjawisk fizycznych oraz ku wewnętrznej przestrzeni świadomości i wyobraźni, na styku których powstaje iluzja rzeczywistości. Jej częścią jest cień, jaki na rzeczy rzuca myśl w postaci słów. Na wielu obrazach i fotografiach Man Raya ten cień „odsłowny” jest również przedstawiony całkiem dosłownie – jako efekt gry światła w trójwymiarowej przestrzeni. Widać to na przykład w obrazie *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* z 1916 roku⁴. Raczej nieprzypadkowo przywołuje on na myśl *Wielką szybę* (1915–1923) Duchampa, nad którą Francuz rozpoczął pracę mniej więcej w tym samym czasie i której pełny tytuł: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, jeszcze lepiej podkreśla pokrewieństwo obu dzieł. Jest ono tyleż oczywiste, co znamienne, ujawniają się w nim bowiem również istotne różnice, które nie tylko nie dzieliły artystów, ale wręcz przyciągały ich do siebie nawzajem niczym przeciwne bieguny magnesu. Na przykład obydwoj uważali za niezbędne stosowanie w sztuce kategorii i metod zaczerpniętych z nauk ścisłych – matematyki, fizyki i chemii – oraz z techniki. Man Ray traktował je dosłownie – tworzył konstrukcje mechaniczne i eksperymentował z odczynnikami i światłem w ciemni fotograficznej, ale w jego dziełach optyczny efekt ruchu mechanicznego i procesu chemicznego kieruje wzrok i myśl poza obraz, ku zawoalowanej słowem tajemnicy i poetyckiej idei, czy też, jak mawiał, „duchowi”. Duchamp natomiast był zwolennikiem bezemocjonalnej zabawy samą ideą logiki właściwej naukowemu podejściu. Jego metoda polegała na wyjęciu konkretnego, „znalezionego” przedmiotu

4 W latach 1917–1920 Man Ray stworzył „wspomagany słowem” (to określenie artysty) kolaż na szkle zatytułowany *Dancer Danger* (znany również jako *Mała szybka*), który przedstawia mechanizm trybików zegarka za napisem „DANCER”, przy czym litera „C” ma zagięty dolny łuk w sposób sugerujący haczyk litery „G”, tylko częściowo widoczny spod jednego z zębatach kół. Tak w słowie *dancer* (‘tancerz/tancerka’) Man Ray zawarł inne – *danger* (niebezpieczeństwo). Ostrzeżenie przed destrukcją człowieka przez maszynę przywołuje na myśl o ponad dwadzieścia lat późniejszy film Chaplina *Modern Times*.

z kontekstu, w jakim normalnie funkcjonuje, nie po to, by otworzyć, jak to robił Man Ray, dodatkowy, emocjonalny lub liryczny, wymiar dzieła, lecz by uniemożliwić patrzącemu osadzenie tego, co widzi, w rozpoznawalnych ramach. Dlatego w centrum obrazu Man Raya są cienie, będące „negatywem” ścinków bibułki, z której artysta wyciął tańczące kształty, a następnie umieścił je na zredukowanym do szarości tle, by podkreślić płaskość tak zmontowanej figury. Natomiast w *Wielkiej szybie* poruszane mechanizmem podobnym do tego zastosowanego w *The Rope Dancer* postaci kawalerów są raczej przeszkodą w ogarnięciu wzrokiem tego, co jest (nie)widoczne za popękaną taflą. Duchamp po prostu znacznie bardziej dosadnie i jednoznacznie wyrażał w ten sposób pogląd, że sztuka ma sens wyłącznie jako stymulant „szarej materii”, której ćwiczenie polega nie na patrzeniu, lecz na myśleniu.

Wiele wskazuje, że nikt nie był Duchampowi bliższy niż Man Ray, kiedy dokonał swego antysiatkówkowego przewrotu, rozpoczynając konceptualną rewolucję sztuki, więc mówienie o wpływie Duchampa nie tylko nie umniejsza wartości tego, co w duchowym i intelektualnym porozumieniu z nim tworzył Amerykanin, lecz ją wzmacnia. Man Ray lepiej niż ktokolwiek rozumiał i podzielał to, co Duchamp miał na myśli, gdy mówił, że „cień rzucany przez figurę czterowymiarową na naszą przestrzeń jest cieniem trójwymiarowym” (Cabanne, 1987, s. 40). Dla obydwu trzeci wymiar był cieniem skrywającym ideę sztuki, choć rozumienie tej idei każdy z nich uzewnętrzniał we własnym stylu. Duchampowi wystarczał status artysty, który wybrał wolność od pracy, ale nie bezczynność – grał on w szachy, kontemlował, notując swe myśli, i, jak wiemy, tworzył w zaciszu domowym swe ostatnie dzieło – *Étant donnés* (1946–1966)⁵. Man Ray z kolei widział siebie jako twórcę aktywnego i ekspansywnego, jednak nie w odróżnieniu od Duchampa, lecz raczej tych, którzy, jak niegdyś Lessing, postulowali odrębność sztuk albo, jak współcześnie Greenberg, nalegali na czystość i autonomiczność każdej z nich. Celem Man Raya natomiast wciąż było zdefiniowanie jedności sztuk, stąd łatwość, z jaką poruszał się między różnymi mediami, które traktował jako równorzędne, podkreślając jednocześnie, że decyzja o zastosowaniu tego czy innego me-

5 Nie sposób nie zwrócić uwagi na światło, czy może raczej cień, w jakim nowe odczytania tego dzieła (w którym Duchamp, prawdopodobnie za sprawą Man Raya, wykorzystał motyw niewyjaśnionego wciąż zabójstwa i poćwiartowania zwłok Elizabeth Short, znanej jako Czarna Dalia) ukazują mogący budzić dziś spore kontrowersje stosunek obydwu artystów do kobiet. W twórczości zarówno Duchampa, jak i Man Raya mamy często do czynienia z „graniem” uprzedmiotowioną postacią kobiety, czy to poprzez wykorzystanie pozbawionych kończyn lub głowy manekinów, czy odcinanie kadrem części ciała pozującej nago modelki, czy też mało subtelne fetysyzowanie kobiecości w ujęciach, które Man Ray robił ucharakteryzowanemu na Rose Sélavy Duchampowi.

dium wynika z „wewnętrzznego poczucia ekonomii, sprawiającego, że artysta wybiera najbardziej bezpośredni środek wyrażenia myśli” (Man Ray, 2016, s. 240, podkr. – E.F.).

Ponieważ to fotografia przyniosła Man Rayowi uznanie krytyków i paryskiej bohemy, zapewniając mu bezpieczeństwo materialne i popularność wśród elit towarzyskich, uprawnione wydaje się przypuszczenie, że to właśnie w tym medium najpełniej realizował on swe cele jako artysta. Jednakże jego wypowiedzi na temat fotografii pokazują, że miał do niej praktycznie od początku niejednoznaczny i złożony stosunek, a przede wszystkim zdawał sobie sprawę ze znaczenia faktu, że jej upowszechnienie się jako technologii mechanicznego odwzorowywania rzeczywistości i tworzenia nowych obrazów nie tylko zbiegało się w czasie z dokonującą się w sztuce dwudziestowiecznej rewolucją, ale znacząco wpływało na charakter i przebieg szerszych zmian zachodzących w kulturze i życiu społecznym, co dokładnie opisał Walter Benjamin (1975a, 1975b). Być może mówienie o rozdarciu wewnętrznym jest przesadą, prawdą jest jednak, że Man Ray potrafił na przykład stwierdzić, że malarstwo jest już „przestarzałym” środkiem artystycznego wyrazu, który zostanie „detronizowany, kiedy dopełni się wizualna edukacja publiczności”, i jednocześnie przyznać się do tego, że wciąż maluje, gdyż praca pędzlem pozwala mu zachować poczucie „szaleństwa” (Man Ray, 2016, s. 100). Ważniejsze jest to, że uprawiając fotografię, prawie zawsze i niemal odruchowo myślał o niej w kontekście malarstwa, a coraz częściej również literatury. W swej autobiografii pisał na przykład: „Fotografowałem tak, jak malowałem, przekształcałem przedmiot tak, jak robiłby to malarz, upiększałem bądź deformowałem go dowolnie jak w obrazie” (Man Ray, 1999, s. 118). Nie był jednak konsekwentny w swym podejściu, a chronologia wypowiedzi na ten temat pokazuje, jak narastający sceptycyzm stopniowo przeradzał się u niego w niechęć. Początkowo określał fotografię jako „malarstwo wyzwolone” (Man Ray, 1999, s. 49), z czasem jednak zaczęły mu przeszkadzać jej ograniczenia, nie mówiąc o tym, że boleśnie odbierał powszechną opinię, że był najlepszym z fotografów, ale za to słabo malował. Coraz częściej kwestionował postulowaną przez wielu wyższość fotografii nad tradycyjnymi mediami wizualnymi. Twierdził na przykład, że liczy się w niej głównie „wykalkulowany” zamiar i „zaplanowany rezultat”, podczas gdy „malarstwo jest przygodą, w której jakaś nieznaną siłą może nagle wszystko zmienić” (Man Ray, 1999, s. 301). W przeciwieństwie do malarza i poety, pisał, „fotograf nie ma swobody wyobrażania sobie nowych form” (Man Ray, 2016, s. 128), a praca w ciemni jest „bezużyteczna i przygnębiająca” jak praca górnika w kopalni (Man Ray, 2016, s. 168). W jednym z listów do siostry wyznał, że wręcz nienawidzi fotografii (Man Ray, 2016, s. 135).

Robienia zdjęć jednak Man Ray nie zarzucił, gdyż zlecenia od wydawnictw i osób prywatnych były dlań podstawowym źródłem utrzymania, ale nie miał wygórowanych potrzeb i nie gonił za pieniądzem. Za ważniejsze od dostatku uważał uznanie innych artystów i pisarzy, zwłaszcza czołowych przedstawicieli międzynarodowej awangardy, wśród których obracał się w Paryżu. Man Rayowi sprzyjało to, że surrealiści cenili fotografię jako nowoczesny odpowiednik tradycyjnych ilustracji, czemu André Breton dał wyraz, umieszczając w *Nadji* (1928), *Les vases communicants* (1932) i *L'amour fou* (1937) liczne reprodukcje zdjęć, w tym autorstwa Man Raya, oraz pisząc entuzjastyczny wstęp do jego albumu, wymownie zatytułowanego *Photography Is Not Art* (1937) (Man Ray, 2016). Przyjacielskie relacje obu twórców zostały jednak wystawione na próbę, kiedy w 1940 roku Man Ray powiadomił Bretona z Kalifornii o tym, że namalował cykl obrazów opartych na serii zdjęć abstrakcyjnych obiektów będących plastyczną wizualizacją równań matematycznych, które sfotografował w sorbońskim Instytucie Henri Poincarégo. Francuz wysłał mu listę poetyckich tytułów, którymi proponował zastąpić oryginalne, analityczne opisy poszczególnych figur. Man Ray jednak nie skorzystał z tej oferty, tłumacząc się w kolejnym liście tym, że potrzebował więcej podpisów i dlatego wykorzystał własne, zaczerpnięte z tytułów sztuk Szekspira. Choć zapewniał przyjaciela, że zachował w podpisach ducha jego propozycji, wyraźnie czuł, słusznie zresztą, że zostało to źle odebrane (Man Ray, 2016, s. 340–344). Wydaje się wszak, że z amerykańskiej perspektywy, choć wciąż ważny i bliski jego sercu, Paryż nie był już dla Man Raya jedynym centrum świata. Znamienny jest zapis w jednym z jego kalifornijskich notesów, w którym otwarcie stwierdzał:

Program surrealistów nigdy mnie w pełni nie zadowalał, ten ich brak konsekwencji, ich nudziarstwo, ich niedokończone sny i prowokacje podświadomości, ale jeśli porównam ich z bardziej racjonalnymi krytykami i artystami, to i tak na pewno wolę surrealistów od wszystkich innych ideologów (Man Ray, 2016, s. 195).

Wśród poglądów Bretona, które literacko usposobiony Man Ray niewątpliwie podzielał, było przekonanie, że malowanie i pisanie to czynności nie tylko pokrewne, ale w pewnym sensie tożsame. Jak ujmuje to Krauss, „prawda płynnej linii zarówno pisma, jak i rysunku nie polega na tym, co linia przedstawia, lecz na tym, że jest ona świadectwem czy też zapisem: tak jak krzywe znaczone na papierze przez sejsmograf lub kardiograf” (Krauss, 1981, s. 11). Kreślone narzędziem trzymanym w dłoni linie pisma i rysunku utrwalają to, co krytyczka nazywa „bezpośrednią obecnością wewnętrznego »ja« twórcy” (Krauss, 1981, s. 12).

Świadomość niekonsekwencji Bretona w podkreślaniu prymatu oka nad językiem (Breton, 1976b), choć, jak większość surrealistów, sam jest artystą słowa, nie powstrzymała Man Raya od coraz bardziej otwartego ciężenia ku pisarstwu. Nie tylko traktował język jako niezbędny i nieodłączny element ekspresji plastycznej, ale coraz częściej dzieło wieńczył piórem, a nie piórkiem czy pędzlem, tworzył też teksty, które swą autonomicznością ustanawiały nowy rodzaj współzależności między obrazem i słowem. Takim autonomicznym utworem *par excellence* literackim jest stworzony w 1942 roku ilustrowany fotografiami „album”, który Man Ray zadedykował małżeństwu Charlotte i Antoninowi Heythumom jako pamiątkę ze wspólnej niedzielnej wycieczki do miasteczka San Gabriel pod Los Angeles, gdzie w starym parafialnym kościółku artysta wcielił się w rolę duchownego, robiąc sobie koloratkę z białego kołnierzyka niedzielnej koszuli przyjaciela i sutannę z czarnego płaszcza jego żony. Mniejsza o to, jaki stosunek obecnych do religii ujawniła cała inscenizacja, ważniejsze jest to, jak Man Ray ją przedstawił w opowiadaniu, które zatytułował *Inspiration*. Tytuł ten jest zlepkiem słów *inspiration* (‘inspiracja’) i *spiral* (‘spirala’) i łączy „duchową” treść z jej materialną formą, autor bowiem wykaliografował na stronach kołonoatnika wstępnie skomponowany na maszynie do pisania tekst, tworząc album z ruchomymi kartkami, połączonymi w całość przewleczoną przez nie na grzbiecie spirala z drutu. Pierwszoosobowa narracja opowiadania jest na wskroś „nowoczesna”, z wyraźnymi oznakami ironicznej autorskiej samoświadomości i gry konwencjami, czego przykładem jest rozczłonkowana struktura tej autobiograficznej anegdoty, składającej się z krótkich i wyraźnie oddzielonych bloków tekstu, z których ostatni (dziewiąty) poprzedzony jest śródtytułem *Conclusion* [Wniosek], a na końcu, niczym we francuskim filmie, widnieje słowo *Fin* (‘koniec’).

Nawiązanie do kina nie jest tu raczej przypadkowe. Mimo uznania dla wczesnych francuskich eksperymentów Man Raya z filmem, wbrew powszechnym oczekiwaniom artysta nie zaprzyjaźnił się z Hollywoodem, zniechęcony komercjalizmem fabryki snów, za to pisał coraz więcej, twierdząc, że czynność ta uwalnia myśli i pozwala odkrywać nowe. Napisane przez niego w Kalifornii teksty, podobnie jak *Inspiration*, w większości jednak pozostawały nieznanne. Te stosunkowo nieliczne wydane drukiem były rozproszone i trudno dostępne, pozostałe Man Ray trzymał w prywatnym archiwum. Dopiero niedawno większość z nich ukazała się w tomie *Writings On Art* (2016), opracowanym przez Jennifer Mundy jako pokłosie przygotowanej przez nią w 2008 roku wystawy *Duchamp, Man Ray, Picabia* w londyńskim muzeum Tate Modern. Chronologiczny układ książki odzwierciedla kolejne etapy życia artysty związane z miejscami, gdzie

zamieszkiwał najdłużej, a objętość każdego z sześciu rozdziałów i liczebność zawartych w nich tekstów (łącznie jest ich 154) pokazują, że okres kalifornijski był wyjątkowo płodny i zróżnicowany pod względem uprawianych przez Man Raya rodzajów pisarstwa oraz form literackich. Zbiór zawiera teksty *stricte* literackie, pisane i wierszem, i prozą, eseje i inne formy krótkiej wypowiedzi dyskursywnej, korespondencję, wywiady, notatki oraz wiele wymykających się klasyfikacji gatunkowej przykładów słownej ekwilibrystki, którą Man Ray z zamiłowaniem uprawiał, zapisując zmyślane bon moty, absurdalne aforyzmy, listy fikcyjnych hasła i definicji słownikowych, dowcipne wyrażenia i nazwy; często potem wykorzystywał je w tytułach i słownych „dodatkach” do dzieł wizualnych. Najwartościowsze teksty to te, w których odkrywa oblicze głęboko refleksyjnego i przenikliwego obserwatora i rejestratora rzeczywistości, zwłaszcza wewnętrznego świata własnych myśli i odczuć.

Jako fotograf portrecista i mistrz wizerunkowej manipulacji Man Ray dobrze wiedział, że twarz najlepiej pokazuje, ale też potrafi najsukuteczniej skrywać osobowość człowieka. O tym, jak widział siebie samego i jak chciał być widziany, świadczą jego fotograficzne autoportrety, na których jego wizerunkowi często towarzyszy cień albo zdeformowane odbicie. W najbardziej znanym autoportrecie z kalifornijskiego okresu, *Self-Portrait with Half Beard* (1943), zmontował dwie połówki różnych zdjęć własnej twarzy, z zarostem i bez. Pokazywana przez niego obrazem dwoistość własnego oblicza przywodzi na myśl ideę trzeciości filozofa Charlesa Sandersa Peirce’a, który tak określał to, co łączy dwie podstawowe kategorie bytu, istnienie i relację, zapewniając ich harmonię. W przypadku Man Raya trzeciością, czy trzecim wymiarem, jest niewątpliwie jego pisarstwo, spajające wszystkie inne rodzaje jego twórczości wspólną, językową podszewką. Oddany idei równorzędności mediów nie przyznawał pisaniu uprzywilejowanego statusu w obawie, że ucierpi na tym jego twórczość plastyczna, z pewnością też nie chciał, by do opinii, że maluje gorzej niż fotografuje, dodano, że jeszcze gorzej pisze. Z typową dla siebie ironiczną przewrotnością odniósł się do tej kwestii w eseju *Straight-(Laced) Photography*⁶:

Sam fakt trzymania w ręku kijka z przyczepionym doń jakimś włosiem, krótkim bądź długim, czy jest się malarzem, muzykiem, czy nawet fryzjerem, niekoniecznie oznacza, że istnieje jakaś więź między dwiema osobami uzbrojonymi w tego typu instrument. W rzeczywistości malarz

⁶ Tytuł jest trudną do dosłownego przełożenia na polski grą słów. Zawartą w nim myśl można oddać analogicznie skonstruowanym określeniem „prosta(cka) fotografia”.

i fryzjer mogą mieć więcej wspólnego niż dwaj malarze czy dwaj fryzjerzy.

A długość brody nie jest świadectwem większej głębi (Man Ray, 2016, s. 167)⁷.

Esej zakończył wymownym stwierdzeniem:

Jeśli uciekam się do słów jako ostatniej deski ratunku – jako popularnego (o)środka rekreacji, nie oznacza to literackiego zwrotu na gorsze (Man Ray, 2016, s. 167)⁸.

Choć poczucie humoru go nie opuszczało, jako artysta Man Ray nie miał szczęścia w Kalifornii. Uporczywie odmawiał przyjmowania płatnych zleceń, powtarzając: „Nie jestem fotografem. Jestem fautegrafem⁹, fautografia to fałszywa linia. Prawdziwą rysuje się ołówkiem i pędzlem” (cyt. za: Baldwin, 1988, s. 237). Koncentrował się na malarstwie, między innymi odtwarzał ze zdjęć i szkiców, a czasem tylko z pamięci, prace pozostawione w Europie, ale jego transmedialne re-kreacje, technicznie i konceptualnie nowatorskie, nie znajdowały uznania ani nabywców. Swej kolejnej wystawie dał ironiczny i jednoznacznie dwuznaczny tytuł *To Be Continued Unnoticed*, czyli ‘ciąg dalszy bycia niezauważanym / ciąg dalszy nastąpi niezauważenie’ (1948)¹⁰. Trudno powiedzieć, czy uznał, że pisarstwo jest w tej sytuacji „ostatnią deską ratunku”, niewątpliwie jednak wykonał w tym czasie kilka znaczących ruchów w kierunku „zwrotu literackiego”. Najważniejszym wydaje się moment, kiedy odkrył w prozie fabularnej i fikcji literackiej sposób na twórczą refleksję nad własnym życiem i sztuką. Opublikował jednak tylko dwa opowiadania w konwencji autobiograficznej, *Photography Is Not Art* (1943) (Man Ray, 2016, s. 245–253) i *Ruth, Roses and Revolvers* (1944) (Man Ray, 2016, s. 295–298), a projekt napisania powieści w takim samym stylu porzucił na wczesnym, choć całkiem obiecującym etapie. W kalifornijskim notesie Man Raya oznaczonym jako 1944 zachował się

7 „The mere fact of wielding a stick with some hairs attached to it, short or long, whether as a painter, a musician, or even a barber does not necessarily establish a common bond between one man and another who wields a similar instrument. In fact, a painter and a barber might have more in common than two painters, or two barbers. Nor is the length of the beard any indication of greater profundity”.

8 Man Ray gra tu błyskotliwie trzema znaczeniami słowa *resort*: „If I resort to words as a last resort – as a popular resort, it does not imply a literary turn for the worse”.

9 *Faute* to po francusku ‘fałszywy’.

10 Man Ray często wykorzystywał wielowarstwową grę słów opartą na homonimii, homofonii, aliteracji i innych efektach związanych z brzmieniem i literową budową wyrazów. W tym tytule mamy do czynienia z anagramem – *continued* (‘kontynuowane’) i *unnoticed* (‘niezauważane’) składają się z takich samych liter ułożonych w innej kolejności.

jedynie kilkudziesięciostronicowy rękopis początkowych rozdziałów z przedmową (Man Ray, 2016, s. 302–317). Przedstawiony jest w niej zarodek koncepcji literackiej, która przywodzi na myśl modernistyczne dystopie (takie jak *Nowy wspaniały świat* Huxleya czy *Pianola* Vonneguta), choć jeszcze bliżej tutaj do autematycznych powieści okresu niemodnie dziś nazywanego postmodernizmem. Podobnie jak w „metafikcjach” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w 1944 najważniejszą osobą jest ostatecznie sam autor, fabulator, który głosami różnych narratorów i postaci opowiada historię mieszającą fikcję ze snutymi „na żywo” refleksjami o powstającym tekście. Sztuka jest oczywiście motywem centralnym, ponieważ główny bohater, Robor – tak jak podpisany z imienia i nazwiska autor przedmowy – jest artystą outsiderem, w którym przypadkowo spotkany nieznajomy, jak się nieprzypadkowo okazuje były historyk sztuki, rozpoznaje również pisarza. O tym, jaki dokładnie był zamysł Man Raya, można dziś tylko spekulować. Ani w jego jedynej w pełni zrealizowanej, znanej i uznanej opowieści autobiograficznej, wydanej w 1963 roku pod tytułem *Self Portrait*¹¹, ani w jakimkolwiek innym tekście nie ma żadnej wzmianki o 1944, nie wiadomo więc, co jeszcze, jeśli w ogóle cokolwiek, planował napisać w kolejnych rozdziałach. Nie można też wykluczyć, że przewrotnie wymyślił całą powieść tylko jako *mise en scène*. Jak filmowiec – ustawił kadr i ostrość na wybrany plan, nacisnął przycisk „start”, a resztę... pozostawił wyobraźni.

Z dzisiejszej perspektywy

Nasuują się pytania: co z dzisiejszej perspektywy możemy zobaczyć, oglądając filmy, fotografie, obrazy oraz przestrzenne konstrukcje i obiekty stworzone przez Man Raya lub czytając słowa, które zapisał? Czy możemy zajrzeć wstecz przez soczewkę obiektywu, który wciąż pozostaje nakierowany w przyszłość, czyli w naszą stronę, i ma na stałe otwartą przeszłość? To, co Man Ray oglądał na żywo własnymi oczami, już oczywiście nie istnieje, ale w jego dziełach zachował się przecież utrwalony w konkretnym medium ślad: linia, odcisk, cień, odbicie, kardio- i encefalogram. Współcześnie mamy narzędzia pozwalające dokładniej przeświełać takie świadectwa twórczej działalności i badacze co chwila w dziełach dawnych mistrzów odkrywają coś nowego, nieznany wcześniej wizerunek czy kształt ukryty pod wierzchnią warstwą farby. Zagłębienie pod podszejkę i ujawnianie szwów nie jest wścibstwem, lecz sposobem docierania do rzeczy istniejących, ale niewidocznych. Odsłonięte, rzucają one światło we wszystkie strony, zarówno w przeszłość, jak i na teraźniejszości i ku przy-

¹¹ Nietypowa, rozłączna pisownia – „auto portret” – jest celowym zabiegiem, otwierającym różne pola znaczeniowe.

szości. Dzieła Man Raya są wyjątkowo wdzięcznym przedmiotem takich badań. Jak mało kto artysta przewidywał i wręcz planował, że kiedyś będziemy chcieli zobaczyć jego prace we wszystkich wymiarach, oddzielić wszystkie warstwy tych dzieł. Robił to zmyślnie, przewrotnie, czasem ostentacyjnie, czasem skrycie, ale zawsze z przekonaniem – z przekonaniem, że, jak mawiał, „dziśjsze sztuczki to prawda przyszłości” (Man Ray, 2016, s. 175). Rozumiał też, że prawda nigdy nie jest jednoraka, ale że nawet wywrócona podszewką na wierzch jest wciąż prawdą, czy to z brodą, czy bez brody. Przyjmował, że wszystko ma, by użyć słów Krauss, „podwójną wartościowość: ujemną i dodatnią, jak przedmiot i jego cień, jak widziany obraz i powidok” (Krauss, 1999, s. 41). W tym sensie odwrócenie punktu widzenia czy perspektywy niczego nie odejmuje, a może wzbogacić. W zakończeniu swojej autobiografii Man Ray przytacza taką anegdotę o jednym ze swych licznych publicznych wystąpień: „Prowadzący zasugerował, bym wyszedł od starej chińskiej maksymy, że jeden obraz jest wart więcej niż tysiąc słów, ale jakoś pomieszałem słowa, być może podświadomie celowo, i wyszło mi, że jeden obraz może wytworzyć tysiąc słów” (Man Ray, 1999, s. 309)¹². Nie był to zresztą pierwszy przypadek, kiedy Man Ray pomieszał słowa antycznej mądrości. Gdy nieco wcześniej pisał o filmie, który na podstawie jego scenariusza, opartego na opowiadaniu *Ruth, Roses and Revolvers*, zrobił Hans Richter, odwrócił porzekadło jeszcze inaczej: „Jedno słowo stworzyło tysiąc obrazów” (Man Ray, 1999, s. 286).

Ktoś może uważać, że koncepcje i dzieła Man Raya trącą myszką, a nawet kiczem, ale pamiętajmy, że jednym z celów Benjaminowskiej wizualnej archeologii nowoczesności było „obudzenie kiczu minionego stulecia” i jego ponowne zebranie w jednej „re-kolekcji” (podaję za: Krauss, 1999, s. 42). Jej autor, Benjaminowski „wymierający zbieracz” (Benjamin, 2021, s. 147), może już nie istnieć, ale właśnie to pozwala go wreszcie zrozumieć, a przy okazji poczuć Bretonowskie „nowe dreszcze” (Breton, 1976a, s. 162). Wywołać je może kolejna wystawa Man Raya¹³, opracowanie krytyczne jego twórczości¹⁴ albo lektura własnych

12 „The chairman suggested that I take as my theme the old Chinese adage: An image is worth a thousand words. Somehow I got the words mixed up, perhaps subconsciously intentionally, and announced that an image could produce a thousand words”.

13 W ostatnich latach prace Man Raya są znów często pokazywane. Najważniejsze niedawne prezentacje to wspomniana wcześniej zbiorowa retrospektywa w Tate Modern i dwie wystawy amerykańskie – w Phillips Collection (Waszyngton, 2009) i The Jewish Museum (Nowy Jork, 2015).

14 Do takich opracowań krytycznych należą katalog nowojorskiej wystawy *Alias Man Ray: The Art of Reinvention* (2009) i biografia Arthura Lubowa *Man Ray: The Artist and His Shadows* (Lubow, 2021). W obu podjęto wcześniej pomijany temat żydowskiej tożsamości Man Raya.

słów artysty. Te, które pozostawił Man Ray, oferują znacznie więcej niż tylko wyraźny obraz czy obrazowy opis. Mogą odśpłnić to coś „pomiędzy”, o czym tak pisał narrator 1944:

Nie zamierzam ukrywać myśli w słowach, a przynajmniej nie bardziej, niż robię to, rysując. Po prostu potrzeba będzie więcej wysiłku i dobrej woli, żeby je odczytać, tak jak potrzeba jasn(eg)owidzenia, by czytać między liniami rysunku. Dla mnie na tym polega tajemność myśli i rysunku, na niczym innym (Man Ray, 2016, s. 303)¹⁵.

Bibliografia

- Aragon Louis, 2015: *Wieśniak paryski*. Przeł. Artur Międzyrzecki. Pośłowa Artur Międzyrzecki, Jan Gondowicz. Wyd. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Baldwin Neil, 1988: *Man Ray. American Artist*. Da Capo Press, New York.
- Benjamin Walter, 1975a: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej [1935]*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Przeł. Janusz Sikorski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 66–105.
- Benjamin Walter, 1975b: *Mała historia fotografii [1931]*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Przeł. Janusz Sikorski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 26–45.
- Benjamin Walter, 2005: *Pasaże*. Red. Rolf Tiedemann. Przeł. Ireneusz Kania. Pośłowie Zygmunt Bauman. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Benjamin Walter, 2021: *Rozpakowuję swoją bibliotekę [1931]*. W: Idem: *Podróże wyobraźni*. Oprac. i przeł. Bogdan Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 137–148.
- Breton André, 1976a: *Kryzys przedmiotu [1936]*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 162–168.
- Breton André, 1976b: *Surrealizm i malarstwo [1928]*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 110–116.
- Cabanne Pierre, 1987: *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press, Boston.
- De Duve Thierry, 1991: *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

15 „I do not propose to conceal my thoughts with words, any more than I conceal thoughts in a drawing, – it will simply require a certain clairvoyance to read between the lines of a drawing. This is what I mean by the secrecy of thought and drawing – nothing more”. Użyte przez Man Raya słowo *clairvoyance* pochodzi z francuskiego i dosłownie oznacza ‘jasne widzenie’.

- Klein Mason, 2009: *Alias Man Ray. The Art of Reinvention*. With contribution by George Baker, Lauren Schell Dickens, Merry A. Foresta. Yale University Press, New Haven.
- Krauss Rosalind, 1981: *The Photographic Conditions of Surrealism*. „October”, vol. 19, s. 3-34.
- Krauss Rosalind, 1999: „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London.
- Lubow Arthur, 2021: *Man Ray. The Artist and His Shadows*. Yale University Press, New Haven.
- Man Ray, 1999: *Self Portrait*. Little, Brown and Company, Boston.
- Man Ray, 2016: *Writings on Art*. Ed. Jennifer Mundy. Tate Publishing, London.
- Perloff Marjorie, 2012: *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*. Przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Perloff Marjorie, 2021: *Infrathin. An Experiment in Micropoetics*. University of Chicago Press, Chicago.